PRZEGLĄD MUZYCZNY

WARSZAWA, 15 lipca i 1 sierpnia 1912 r.

ZESZYT 14/15 (92).

ROK V.

SKŁAD NUT

E. Wende i Sp.

Warszawa,
Krak.-Prz. 9, tel. 14-15.

Utwory kompozytorów Polskich w komplecie.

STAŁY NAPŁYW NOWOŚCI.

POSIADA NA SKŁADZIE:

Kompletny zbiór literatury pedagogicznej:

Szkoły, ćwiczenia, Sonatiny, Sonaty, Suity, Koncerty i t. d. na 1 i 2 fortepjany 2, 4, 6 i 8 rąk. Na skrzypce, wiolonczelę, altówkę, kontrabas i na instrumenty dęte. **W wydaniach najtańszych, opalcowanych i zalecanych przez pedagogów miejscowych i zagranicznych.**

Utwory salonowe. Śpiewy polskie i obce. Jedno i wielogłosowe.

Wydawnictwa popularne: Litolffa, Petersa, Steingraebera, Universal Edition Volks-ausgabe.

Repertuar koncertowy: Utwory orkiestrowe, Muzyka kameralna, Duety, Tria, Kwartety, Kwintety, Sonaty, Symfonje i t. d. w partyturach i w głosach.

Eulenburga partyturki orkiestrowe do studjów (Format kieszonkowy). Wypożyczamy na dogodnych warunkach.

Objaśnienia utworów symfonicznych „Musikführer'y", Breitkopfa & Haertla i Schlesingera.

„L'Orchestre de Salon" z fortepjanem i harmonium, zaw. 5 do 16 głosów, ale może być wykonywaną także: jako trio, kwartet, kwintet i t. d.

OPERY: Polskie, Rosyjskie, Włoskie, Francuskie i Niemieckie do śpiewu i na sam fortepjan.

Wielki wybór książek teoretycznych i wogóle dotyczących muzyki.

Sprzedaż pojedyńczych №№ „Przeglądu muzycznego", „Nowości Muzycznych", „Kwartalnika Muzycznego", „Die Musik", „Signale".

Dzieła klasyczne w ozdobnych oprawach stosownych na podarki.

Posyłamy nuty do wyboru. Katalogi szczegółowe bezpłatnie.

Zamówienia zamiejscowe wysyłamy odwrotną pocztą.

Życzącym za zaliczeniem pocztowem.

15 lipca i 1 sierpnia 1912 r. № 14/15 (92).



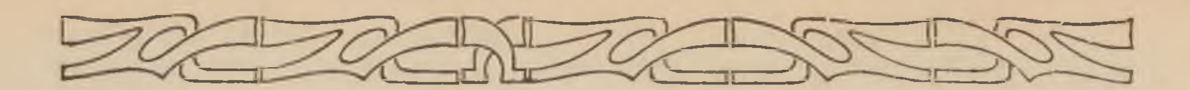
D-r ZDZISŁAW JACHIMECKI.

Stefano Arteaga i Ryszard Wagner, jako teoretycy dramatu muzycznego.

> Ostateczny cel tragedji i opery jest identyczny, a obie różnią się tylko w środkach, za których pomocą starają się go osiągnąć... *Arteaga.*

(Dokończenie).

Muzyka operowa XVIII wieku przedstawia się nam w kierunku stylistycznym, w pewnych okresach bardzo jednolicie. Z jednego pnia, którym był styl szkoły neapolitańskiej, zakwitły wszystkie gałęzie muzyczne. rodzące owoce dla scen operowych, od Haendla do Mozarta. Ta właśnie jednolitość stylistyczna, do której pod presją „ducha czasu" dążyli kompozytorowie ówcześni, zamykała im oczy na tkwiące w pewnych formach kolizje z warunkami dramatu. Na jednym specjalnym przykładzie, który przytacza Arteaga (w rozdziale XIII) widać, że raz zakorzeniony błąd nie mógł doczekać się naprawienia nawet w przeciągu sześćdziesięciu lat rozwoju muzyki dramatycznej. Komentarz, który nastąpi po słowach Arteagi, wyjętych z jego rozprawy, będzie wystarczającą ilustracją powyższego twierdzenia. „Czasami—mówi Arteaga — ma jakiś wypadek o bardzo wielkiem znaczeniu oddalić śpiewaka od sceny; ale on nie oddala się, bo go kompozytor zatrzymuje przez pół godziny i każe mu śpiewać: *parto, parto,* podczas kiedy śpiewak nie odchodzi". Dwa te słowa, których Arteaga używa dla swego dosadnego przykładu, zaczynają arję Sexstusa „*parto, parto, ma tu ben mio*" w librecie Metastasia p.t. „*La clemenza di Tito*". Libretto napisał najgłośniejszy ten dostawca poezji operowych w wieku XVIII, w roku 1734. Podobnie jak wiele innych librett Metastasia tak i „*La clemenza di Tito*" posłużyła długiemu szeregowi kompozytorów do snucia na jej podkładzie poetyckim pomysłów muzycznych. Pierwszym kompozytorem opery tej był Caldara (1734), po nim żeby tylko wymienić najsławniejszych kilku, nastąpili: Leonardo Leo (1735), Jan Adolf Hasse (1737), Terez (1749), Gluck (1751), Jomelli (1758), Holzbauer (1780), nareszcie Mozart (1791). Nadworny poeta saski, Caterino Mazzola, który dla Mozarta przerabiał libretto Metastasia niczego nie tknął w tej arji, Mozart zaś, nie bacząc na absurd dramatyczny, wynikający z zatrzymywania śpiewaka na scenie w tak sprzecznym ze słowami jego momencie (przekład niemiecki brzmi: „*feurig, feurig, eil' ich zur Rache*") napisał do słów tych arję *adagio*, z długą jak wąż koloraturą. Arteaga, znając dobrze literaturę operową swoich czasów, wybrał przykład najodpowiedniejszy. Czytelnikowi jego pracy wystarczyły dwa pierwsze słowa arji Sextusa; znał ją wszakże, jeśli nie w kil-



ru różnych wersjach, to przynajmniej w jednej, więc dośpiewując ją w duchu, musiał zastanowić się nad nielogicznością takiego dzieła sztuki. Wszyscy kompozytorowie Tytusa przed Mozartem pobłądzili na punkcie tej arji. Twórca „Wesela Figara“ patrzał na niejeden z tych błędów i, niestety, sam go także popełnił, a co dziwniejsze, popełnił go mimo niezmiernie krótkiego czasu, jaki wyznaczono mu na napisanie muzyki do poezji Metastasia (18 dni). Gdybyż znał był zbawienną maxymę Lessinga...

Nie byłaż więc w takich warunkach reforma konieczną?

* * *

Wychodząc z założenia, że każdy głosem ludzkim dobyty dźwięk jest wyrazem jakiegoś wzruszenia, stara się Arteaga pouczyć kompozytorów, jak bardzo ostrożnym należy być w używaniu tonów w śpiewie. Ponieważ wyraz w muzyce jest niczem innem jak tylko „upiększonem nasladownictwem określonego uczucia“, musi kompozytor dramatyczny dokładnie studjować naturalne przejawy namiętności, tkwiące w mowie ludzkiej. Właśnie brak znajomości „patetecznych akcentów mowy“ jest, zdaniem Arteagi, wielkim błędem współczesnych mu kompozytorów operowych. Świetnym djalektykiem staje się Arteaga wykazując sprzeczność pomysłów muzycznych w koloraturach z zadaniem dramatycznem muzyki. Cytuje, dla przykładu, jedno miejsce z opery wielbionego w swoim czasie kompozytora Pasquale Anfossi'ego, gdzie na drugiej zgłosce słowa *amato* naliczył wskutek powtarzania ustępu 304 nut, czyli tyleż „inflexji“. Po przytoczeniu tego przykładu wykrzykuje Arteaga: „i to nazywa się muzyką dramatyczną!“

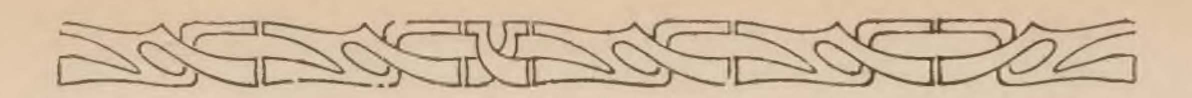
Ponieważ kompozytor XVIII wieku bez najmniejszego skrupułu używał tej samej, lub takiej samej koloratury zarówno w arji o charakterze poważnym, jak wesołym, metoda komponowania muzyki o ewentualnie podwójnem zastosowaniu dramatycznem nie mogła zyskać aprobaty krytyka w rodzaju Arteagi. Do poglądów jego na połączenie poezji i muzyki, zawartych w pierwszym rozdziale tej pracy, należy tu jeszcze dodać następujące twierdzenie Arteagi: „podobnie jak tylko poezja przynosi muzyce wrażenie dramatyczne, tak też prawdziwy wyraz muzyczny w dramacie nie jest niczem innem i nie może być niczem innem, jak dokładnem naśladownictwem obrazu namiętności lub uczucia, zawartego w słowach. Obie te rzeczy pozostają z sobą w tak doskonałym związku, że muzyka jakaś utworzona do słów jednej arji, stanowczo nie może być przeniesiona do słów jakiejś innej arji, tak jak nie może być użytym rysunek, przedstawiający dokładnie rysy jakiejś twarzy, do przedstawienia innego oblicza“...

Żąda Arteaga od kompozytora dramatycznego, aby go w dążeniu do osiągnięcia wyrazu muzycznego, odpowiadającego idealnie jakiemuś uczuciu, nie nęciły żadne rzeczy podrzędne i czysto zewnętrznej natury. Nie powinien więc zważać np. na słowa, które treścią swoją zachęcają go do pewnego efektu muzycznego, powierzchownie przystosowanego do tej treści. Niech go wyraz *cielo* nie skłania do wspięcia melodji nagle w górę, ani też niech za słowem *terra* lub *inferno* nie schodzi w melodji w najniższe rejony głosu. Ten kierunek programowości muzycznej znany dobrze w XVI wieku przetrwał dlugo; Mozart w Tytusie mógłby dostarczyć niejednego przykładu. Arteaga piętnuje więc używanie głosu ludzkiego do celów illustracyjnych, gdyż uwłacza to jego godności, jako najwyższego środka do wyrażania stanu namiętności.

Aby wykazać jak bardzo powierzchowne związki zachodzą między poezją a muzyką dramatyczną we współczesnych sobie operach, ucieka się Arteaga do groteskowego przykładu: do muzyki jednej arji z opery „Adrjan w Syrji“ Astaritty dołącza Arteaga trzy różne teksty, dwa włoskie i jeden francuski; obojętna w założeniu muzyka oddaje się tekstom tym — jakby powiedział Wagner — bez przekonania, bez miłości. Z naciskiem powtarza Arteaga, że przyczyna, dlaczego kompozytorowie włoscy tworzą muzykę tak luźnie związaną z celem dramatycznym, tkwi w jednostronności ich wykształcenia, w którem brakuje zupełnie filozofji.

*

* *



Na wzorach zaczerpniętych z życia greckiego opiera Arteaga ideał połączonych w jednej osobie: muzyka, śpiewaka, poety i filozofa. U Greków była poezja i śpiew jednem i temsamem. Niegodnem poezji było dla nich to, czego nie byłoby można śpiewać. Szczytny ten związek mógł być tam zachowany, jeśli się zważy, że muzyka grecka nie rozporządzała aparatem tak bogatym, jakiego wymagała kultura muzyczna XVIII wieku. Z wszystkich nabytków tysiącletniej pracy nad rozwojem muzyki nie mogli, rzecz jasna, rezygnować ludzie z epoki Glucka i Mozarta. Podnosi więc Arteaga, że: „ponieważ muzyka zdobyła sobie tyle bogactw, które są od niej nieodłączne, nie może więc towarzyszyć żadnej poezji, aby nie lśnić wszystkiemi swojemi wspaniałościami i aby temsamem nie przygniatać swojej towarzyszki".

Arteaga jest zdania, że gdyby cała opera była nieprzerwanym ciągiem bogatej melodji, wyposażonej w różne świetne pomysły muzyczne, słuchacz nie miałby dość sił do zniesienia takiej muzyki. Dlatego estetyka opery wymaga takiego układu, w którym muzyka i poezja naprzemian mają przed sobą pierwszeństwo, pierwsza w postaci arji, druga recytatywu. Arteaga bynajmniej nie wymagał zniesienia wszystkich nabytków muzycznych opery włoskiej, nie był bowiem zacietrzewionym tak dalece doktrynerem, o co pomawiał go Forkel, mówił natomiast, i to stanowi niemal jądro jego żądań reformatorskich, że: „teorja wyrazu w dzisiejszym dramacie muzycznym ogranicza się do rozwiązania następującego problemu: ma się oznaczyć do jakiego punktu może być akcent naturalny mowy umuzykalniony i aż do jakiego punktu ma się zbliżyć muzyka do naturalnego akcentu".

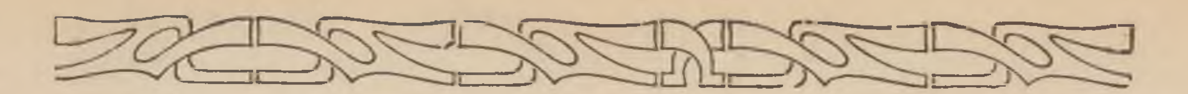
Wskazówki, jakie Arteaga podaje kompozytorowi dramatycznemu są natury ogólnej, raczej psychologiczne, niż muzyczne. Rzecz jasna, że skorzystać z nich praktycznie mógł tylko głębszy talent muzyczno-dramatyczny. System Arteagi nie polegał tylko na krytyce, nie był negatywny. Arteaga wskazał w rozdziale trzynastym i czternastym swojego traktatu do jakich celów powinien dążyć kompozytor opery, a naukę tę, pozytywny czyn w historji dramatu muzycznego, musimy uznać za rzecz epokowej wartości. Gdybyśmy chcieli uledz chęci przytoczenia szeregu tych nauk, granice zakreślone pracy tej musiałyby zostać znacznie rozszerzone.

*

* *

Śmiało możemy powiedzieć, że Arteaga poddał wszystkie czynniki dramatu muzycznego mikroskopowemu badaniu. Nawet te z nich podpadły szczegółowemu omówieniu, które z istotą jego stoją w luźnym stosunku. Należy do nich taniec. Arteaga spostrzegł, że za przykładem oper francuskich (np. Jana Filipa Rameau) staje się taniec niejako składową częścią współczesnego mu dramatu muzycznego. Należało więc zająć się nim poważniej i wykazać jego dodatnie lub ujemne w operze cechy i znaczenie, zwłaszcza, że już przed Arteagą pojawiały się rozprawy zajmujące się tym tematem, (wystarczy wymienić pokaźną książkę J. G. Noverre'a *„Lettres sur la danse et les ballets"* 1760) a i historycy opery zwracali się do tego przedmiotu (np. Planelli w *„Dell' opera in musica"*).

Genezę tańca wprowadza Arteaga analogicznie do genezy śpiewu. „Każda wewnętrzna namiętność człowieka ujawnia się w dwuch sposobach, przez czynność lub dźwięk. To samo wrażenie, które zmusiło nas do okrzyku obawy lub radości, skłania nas także do wykonania pewnych ruchów, odpowiadających naturze afektu, który nas opanowuje. Kiedy chce się do nas zbliżyć przykrość, to ruchy ciała zmierzają do oddalenia jej, tak jak staramy się z całej siły zbliżyć do siebie to, co uważamy za przedmiot naszej szczęśliwości. Natura urządziła rzeczy te z przezornością godną podziwu... Podobnie jak nieartykulowane tony ludzkiego głosu są pierwotną materją melodji, tak ruchy ciała zarówno pierwszą materją tańca. Tak jak dźwięki głosu wymagają uporządkowania w rytmie i formie, aby dać melodję, tak też aby otrzymać taniec, musimy dać ruchom pewną wartość i porządek... Obok „tańca dla tańca" istnieje „taniec mimiczny", który jest niemą mową akcji... Nie wiemy do jakiego stopnia wyrazu byłoby można doprowadzić ten środek (tłumaczenia uczuć), ma on jednak wszelkie pozory, że, gdyby ludzie nigdy nie rozwinęli organu głosu, ani sztuki mowy nie wynaleźli, byłaby im to z łatwością zastąpiła mowa ruchów, udoskonalona koniecznością i ożywiona namiętnościami". Wychodząc więc z tych



samych źródeł psychicznych (co mowa i śpiew) ma taniec w dramacie muzycznym te same prawa i w zasadzie powinienby towarzyszyć akcji dramatycznej przez cały czas jej trwania, właściwie zaś on sam prowadziłby ją równorzędnie ze śpiewem. Arteaga zastanawia się więc nad trzema rodzajami zużytkowania tańca w operze: nad prowadzeniem go zupełnie równolegle do akcji, nad używaniem go tylko w pewnych okolicznościach i nad intermezzami tanecznemi pomiędzy aktami. Pierwszy sposób użycia tańca i pantominy nie zyskuje aprobaty Arteagi. Fizycznie jest niemożliwością dla artysty pokonać dwie tak wyczerpujące organizm, prace, jak śpiew dramatyczny i taniec. Tem mniej zaś godzi się Arteaga na projekt Melchiora Grimma umieszczenia śpiewaków za kulisami, a mimików na scenie. Wiemy, że z planem podobnym nosił się Nietzsche, kiedy mu się projekt teatru wagnerowskiego w Bayreuth zaczął wydawać mało idealnym. W praktyce połączenie śpiewu i tańca dla celu ekspressji dramatycznej prowadziłoby do zupełnej śmieszności; Arteaga nie snuje żadnych abstrakcji na ten temat, lecz zauważa, że byłoby to tak rażące, jak gdyby ktoś dla ułatwienia rozumienia łacińskiego listu dołączył przekład hebrajski.

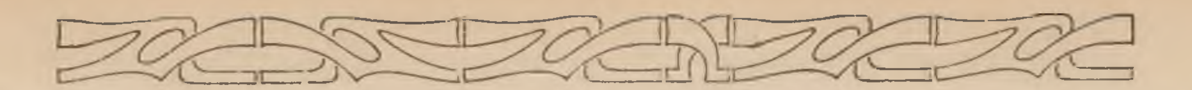
Dalsze twierdzenia Arteagi są logicznem następstwem zapatrywania jego na pierwszy sposób wprowadzenia tańca do opery. Z tych samych przyczyn, z jakich odpada taniec, jako czynnik równoległy do śpiewu, w całości dramatu, nie może on być wprowadzony do epizodów opery. Staje się on ujemnym czynnikiem w biegu dramatu, jeśli niespodzianie wplącze się w jakąś scenę. W takich zaś tylko scenach jest on dopuszczalny, kiedy wypływa z tradycji obyczajowej jakiegoś ludu przedstawionego w operze i łączy się najściślej z przedmiotem obrazu scenicznego. Dobitnie więc piętnuje Arteaga Calsabigi'ego (a w następstwie i Glucka, którego nie wymienia) za wprowadzenie baletu do sceny w Hadesie w Orfeuszu. Niemniej intermezza pantomimiczne nie mogły spotkać się z aprobatą krytyczną Arteagi. Wobec głębokości i dostojności wyrazu muzycznego w operze, ujętego w formę melodji, nie może ostać się taniec; natomiast ekspressja w śpiewie wymaga podkreślenia plastycznego, czyli gestu scenicznego, będącego tylko punktem początkowym unormowanego tańca.

Pokrewieństwo Wagnera z poglądami Arteagi jest w tym kierunku uderzające. Trzeci rozdział rozprawy pt.: „Dzieło sztuki przyszłości" poświęcił Wagner sztuce tanecznej. Taniec wyprowadza on z tych samych przyczyn i początków co Arteaga. Piękne myśli, poetyczne przenośnie wypowiedział tu Wagner o tańcu, nazywając go na czele rozdziału „najbardziej realnym ze wszystkich rodzajów sztuki". Ale mimo tej realności nie miał Wagner wielkich korzyści z tańca w swoich dramatach muzycznych, wyjąwszy scenę ludową pod murami Norymbergji w Śpiewakach norymberskich i pląsów dziewcząt-kwiatów w Parsifalu. Wszędzie indziej wymagał tylko wyrazistego gestu, kryjącego się najdokładniej z wyrazem muzycznym.

*

* *

Pozostaje jeszcze poznać zapatrywania Arteagi na ten czynnik dramatu muzycznego, który, zwłaszcza w dzisiejszych czasach, ma w nim zadanie bardzo znaczne jako posiłkowe, poniekąd nawet zastępcze, dla głosu ludzkiego źródło ekspressji. Mamy na myśli orkiestrę w operze. Arteadze chodzi o stworzenie granic, w jakich ma się dokonywać udział orkiestry w dramacie, kiedy ma ona przechodzić do roli dominującej nad głosem ludzkim. Arteaga jest przekonany, że rozwój czystej muzyki instrumentalnej w formach symfonicznych, koncertowych i kameralnych, przyniósł poważną szkodę dramatowi muzycznemu, na grunt którego przeszczepiono wszystkie te techniczne i idealnie muzyczne zdobycze bez wyraźnej ze strony potrzeby wyrazu dramatycznego. Do czasów Leonarda Lea, Vinci'ego, Pergolesi'ego, zważali kompozytorowie tylko na śpiew, orkiestra była dla nich tylko środkiem akompanjamentu, rodzajem podrzędnego komentarza do słów śpiewu. Arteaga wskazuje na partytury starych oper florenckich, gdzie widnieją same duże nuty; w czasach odpowiadających jego życiu „są one tak małe, że nie mogą wywołać w żadnym razie trwałego nastroju". Ilość instrumentów i nut rośnie z każdym dniem, pod naporem tego dźwięku ginie głos śpiewaka, tak, że musi się mówić, że teraz śpiewają instrumenty, nie śpiewacy. Muzyka dramatyczna nie mogła wyłączyc się z ogólnego prądu rozwoju, który porwał całą sztukę dźwięków. Wie o tem Arteaga i nawet nie dziwi się niesta-



łości upodobań ludzkich, zajmujących miejsce ideału. Zadanie orkiestry jest zdaniem Arteagi pomagać śpiewowi tam, gdzie natura głosu ludzkiego nie może odpowiedzieć celowi dramatycznemu. Ma ona spełniać rolę illustracyjną takich momentów, których treść realistyczna nie odpowiada warunkom głosu. Tam powinna występować barwność i figuracyjna ruchliwość muzyki instrumentalnej. Właściwe jednak zadanie orkiestry, jako czynnika wyrazu dramatycznego określa Arteaga następującymi słowy: „przypada jej w udziale wspierać głos ludzki w wyrazie namiętności i uzupełniać go w tem, na czem mu zbywa. Niekiedy śpiew nie wystarcza do wytłumaczenia słuchaczom całego niepokoju, który porywa duszę jakiejś osoby. Namiętności rosną, idee kontrastują z sobą, wrażenia zmieniają się, zastanawiają, milkną, gdyż mają zbyt wiele do powiedzenia. Zdarzają się sytuacje, w których chciałoby się mieć sto języków, aby objawić ogrom i chaos wewnętrznych wrażeń, których ofiarą jesteśmy. W takich wypadkach jest muzyka instrumentalna rodzajem nowej mowy, którą wynalazła sztuka, aby wynagrodzić niedoskonałość środków otrzymanych od natury". Po tych zdaniach przestrzega Arteaga przed niekonsekwencjami w praktycznem zastosowaniu wyłuszczonych zasad. Główny nacisk kładzie on na to, aby w dramacie muzycznym unikano pleonazmów w wyrazie dramatycznym, powstających w miejscach, gdzie i głos i orkiestra starają się i osiągają identyczny cel. Na podstawie wszystkich swoich poglądów na równoległość wyrazu dramatycznego, wysnutego ze środków wokalnych i instrumentalnych, opiera Arteaga twierdzenie, że rola orkiestry kończy się z końcem śpiewu w scenie, czyli, że na samodzielne partje orkiestry nie powinno być w dramacie miejsca. W tym względzie różni się Arteaga znacznie od Wagnera, który w orkiestrze znalazł i do niepoznanej doskonałości doprowadził środek spajania scen i stworzył z niej sposób do uzyskania idealnej ciągłości dramatu.

*

* *

Tak przedstawiają się zasadnicze twierdzenia Arteagi składające się na jego system teoretyczny dramatu muzycznego. Z dzisiejszego punktu widzenia wydają się one same przez się zrozumiałe. Doniosłość jednak ich i tkwiącej w nich tendencji reformatorskiej da się ocenić dopiero przez porównanie historyczne. To co Gluck napisał w dedykacyjnej przedmowie do „Alcesty" (1767) jest zbyt lakoniczne, aby mogło stanowić system dramatu muzycznego. Poruszone tam zasady nie stworzyły nawet samemu Gluckowi dość pewnych podstaw dla późniejszej jego twórczości. Podobnie jednak wszechstronnego i ściśle wypracowanego systemu, jak Arteagi, nie znajdujemy w literaturze muzycznej od niego wcześniejszej. Dlatego też narzucało się jedynie porównanie z systemem Wagnera, paraleli tej jednak starałem się uniknąć przesunięcia punktu ciężkości porównania ku systemowi teoretycznemu genjalnego twórcy „Pierścienia Nibelunga".

---

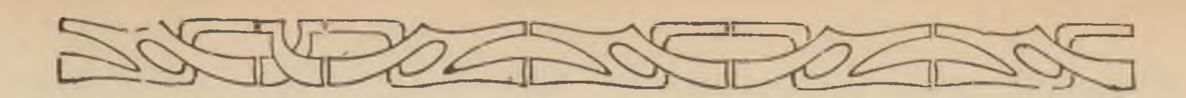
1 Dr. FRYDERYK HAUSEGGER.

Muzyka jako wyraz.

(Musik als Ausdruck).

Przekładu dokonali Dr. Adolf Chybiński i Dr. Józef W. Reiss.

Jednostronne poglądy Edwarda Hanslicka, zawarte w częściowo tłumaczonej na język polski książce „*O pięknie w muzyce*", ujmujące rzecz nie bez pewnej swady pisarskiej w sposób sofistyczny i powierzchowny, skłoniły tłumaczów do przekładu dzieła w estetyce muzycznej epokowego. Jest niem słynna książka D-ra Fryderyka Hauseggera, b. docenta uniwersytetu w Grazu (1837 — 1899) p. t. *Musik als*



*Ausdruck**) będąca sformułowaniem poglądów przeciwnych Hanslickowi, który w muzyce widział tylko „pięknie brzmiące formy“ i „arabeski dźwiękowe“, a odmawiał jej zdolności do wyrażania duchowej treści. Jakkolwiek dzisiaj wsteczne poglądy Hanslicka należą do rzeczy przezwyciężonych, to jednak u nas jeszcze się niestety błąkają z braku dzieł, które opierają się na głębszych i ściślejszych podstawach myślowych i naukowych. Hanslick wypowiedział sądy, których zaprzeczeniem jest twórczość muzyczna i jej istota. Jak zaś wielcy twórcy zapatrywali się na czysto formalistyczne pojmowanie muzyki, tego dowodzą pisma Schumanna, Berlioza, Liszta, a zwłaszcza Wagnera, który dostatecznie ośmieszył teorje Hanslicka, wcielając je w postać osławionego Beckmessera w „Śpiewakach — mistrzach z Norymbergi“.

Przekład niniejszy stara się o najwierniejsze oddanie myśli znakomitego estetyka i obejmuje całość bez skróceń, jedynie tylko szczegóły podrzędniejszego znaczenia są skreślone celem osiągnięcia jaśniejszego i bardziej spoistego wykładu. Miejsca opuszczone zaznaczone są kropkami.

*

* *

Co stanowi istotę muzyki?

Gdzie jej źródło?

Jakie zadanie ma do spełnienia?

Pytania te mają nietylko teoretyczne znaczenie. Odpowiedź na nie będzie miarą wewnętrznej wartości muzyki, a zarazem wyłączną dla naszego sądu. Od tej odpowiedzi zależy stanowisko, jakie ma zająć wiedza wobec muzyki, jakie krytyka wobec praktyki muzycznej.

Dźwięk jako środek muzyczny różni się od środków, którymi posługują się inne sztuki piękne tem, że do jego wydobycia potrzeba pewnych zazwyczaj realnie nie istniejących przyczyn. Barwy uderzają nas na każdym kroku: skala dźwięków, którymi natura rozporządza, jest bardzo niewielka, tem potężniejsze jest wrażenie tego osobliwego zjawiska. Świat przedstawia się nam w dźwiękach w przeciwieństwie do wrażeń wzrokowych nie jako szereg zjawisk, zestawionych obok siebie, lecz następujących po sobie, nie jako coś skrystalizowanego, lecz jako proces powstawania. Świat odsłania się nam w muzyce niejako z nowej strony: „zapomocą wzroku człowiek wstępuje w świat, zapomocą słuchu wstępuje świat w człowieka“ powiada Oken. Toteż nic dziwnego, że teorja muzyki przez długi czas nie posuwała się poza badania nad własnościami tonu i sądziła, że w nich wyczerpuje się istota muzyki. Wszelako estetycy odczuwali mniej lub więcej świadomie, że do tego ograniczyć się nie można: niepokoił ich tajemny demon, kryjący się poza formą muzyczną. Do jałowych wywodów, opartych wyłącznie na akustycznych badaniach przyłączyły się próby tłumaczeń, wysnutych z fantazji.

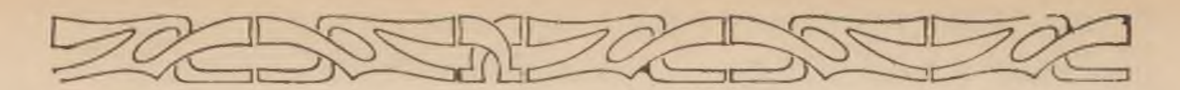
Że samo zajęcie się fizycznemi własnościami dźwięków nie wystarcza, by dotrzeć do istoty muzyki, lecz że należy w tym celu zwrócić swój wzrok w duchowy świat człowieka, to odczuwał Helmholtz. Jego najcenniejsze dzieło poświęcone jest krytyce wrażeń dźwiękowych**); lecz i to nie zaspakaja go w zupełności. Zdaniem jego jest rzeczą niewątpliwą, że piękno opiera się na prawach i regułach, zawisłych od natury ludzkiego intellektu, i tylko na tem polega trudność, że te prawa i reguły nie są wypływem świadomego rozważenia i że nie dochodzą ani do świadomości artysty w czasie tworzenia dzieła ani do świadomości widza lub słuchacza w czasie, gdy ci pozostają pod wrażeniem dzieła sztuki. Zdaniem Helmholtza cała trudność polega na zrozumieniu, w jaki sposób można drogą rozumową uchwycić pierwiastki prawidłowości, realnie nie uświadomionej. Temsamem jednak stajemy przed kardynalnem pytaniem, którego on rozwiązać nie może.

Kto wie, czy biorąc dzieła dzisiejszej sztuki jako punkt wyjścia, zdołalibyśmy jasno ująć cechy ich artyzmu. Nasza wrażliwość wobec dzieł sztuki nie idzie

---

*) Z innych dzieł Hauseggera wymieniamy: *R. Wagner u. Schopenhauer*, *Vom Jenseits des Künstlers*, *Die künstlerische Persönlichkeit* i *Gedanken eines Schauenden*.

**) Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage der Musik. *(Przyp. tłum.)*



w parze z wynikami naszego rozumowania, gdyż estetyczne wrażenie jest silne i niezachwiane, zaś sąd rozumowy jest chwiejny i schodzi często na fałszywe tory; trzymając się niejednokrotnie ubocznych względów, traci temsamem z oka istotę rzeczy. Zawsze była wrażliwość tem, co ostatecznie prostowało sądy rozumowej krytyki. Dzieło sztuki jest jakby siłą przyrody, wywierającą żywiołowe wrażenie. Jeśli badamy przyczynę tego faktu i nie odnosimy się do niego uczuciowo, lecz z krytyczną rozwagą, wówczas dzieło sztuki w swej dzisiejszej postaci stanie się utworem nadzwyczaj skomplikowanym; już sam jego wygląd zewnętrzny posiada na tyle świetną i ponętną szatę, że może skupić na sobie naszą uwagę; natomiast jego istota uchyla się z pod kontroli naszego oka tembardziej, im dokładniej chcemy wniknąć w szczegóły. Tego, co nam dają nasze warunki artystyczne, nie można brać za podstawę naukowego rozważania, jeśli nie chcemy popełnić zasadniczego błędu lub conajmniej spotkać się z uzasadnionym zarzutem, żeśmy obrali błędną drogę.

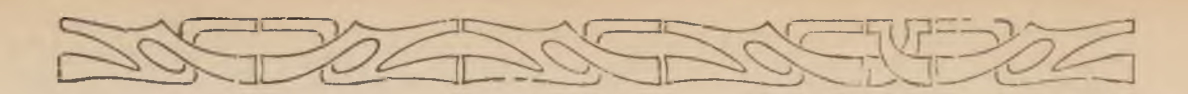
. . . .

Naszem najbliższem zadaniem będzie, cofnąć się wstecz do pierwszych początków muzyki i tutaj wyśledzić, z jakich pierwiastków się wytworzyła, co rdzennego zostało z nich w muzyce jako żywotna i twórcza siła, a co było obcą naleciałością; co zatem musi się uznać za jej zasadniczą cechę, a co wyłączyć jako coś ubocznego, słowem co wpłynęło na spotęgowanie, wzbogacenie i pogłębienie jej zasadniczych znamion, a co zmieniło ją, ograniczyło i co było jej wrogie.

Interesujące perspektywy odsłania pogląd Darwina: zalicza on możność wydobywania dźwięków muzycznych do najbardziej tajemniczych zdolności, jakiemi człowiek rozporządza tembardziej, że w zwyczajnych warunkach życiowych zdolności te nie przynoszą mu najmniejszego pożytku. Możemy według wszelkiego prawdopodobieństwa przypuszczać, że człowiek posiadał tę zdolność już w bardzo odległej przeszłości. Muzyka ma łączność z każdym stanem uczuciowym, pobudza uczucie trjumfu i roznieca szczytny zapał wojenny. Najczęstszym tematem naszych pieśni jest zawsze jeszcze miłość. Możemy więc przyjąć, że nawpół ludzcy protoplaści człowieka używali dzwięków i rytmów muzycznych podczas okresu zabiegów miłosnych tj. w czasie, w którym zwierzęta wszelkiego rodzaju ulegają najsilniejszym namiętnościom. Według zasady dziedzicznych assocjacji odnawiają się zapomocą dźwięku muzycznego silne wzruszenia dawno minionych epok w sposób nieokreślony. W dziale o wyrazie uczuć (Ausdruck der Gemütsbewegungen) omawia Darwin przyczynę tego, co w muzyce nazywa się *wyrazem*, i powoływa się na wywody Lichtfielda, który powiada, że wrażenie śpiewu zawisło w znacznej mierze od charakteru fizjologicznego procesu, który wpłynął na wydobycie muzycznego dźwięku. „Fizjologiczną funkcję mięśni, która wywoływa dźwięk i wpływa na wyraz w śpiewie, oceniamy w tensam sposób jak oceniamy wogóle funkcję mięśni.

Wszelako sądzi on, że nie wyjaśnia to owego subtelniejszego i specyficznego wrażenia, które nazywamy muzycznym wyrazem. Dlaczego niektóre assocjacje dźwiękowe działają właśnie tak i tak, inne znowu inaczej, to jest problemem, który czeka jeszcze na rozwiązanie. Przyjmijmy jako pewnik zasadę, że wyraz muzyczny pozostaje w przyczynowym związku ze stanem fizjologicznym. Wybuchom nagłego bólu towarzyszy krzyk, nieokiełznanej rozkoszy okrzyk radości, odrazie dajemy mimowoli głosem zewnętrzny wyraz. Do wydobycia głosu potrzeba *pobudki*, która przerywa zwykły stan milczenia, a powoduje wydobycie głosu. . . . . Można przypuścić, że głos jest w swej najelementarniejszej formie wypływem chwilowego wzruszenia i że zdolny jest do wywarcia bezpośredniego wrażenia. Konieczną jest zatem rzeczą, poddać bliższej analizie krytycznej związek między dźwiekiem muzycznym a tem, co go wywołało. Każde uczucie powoduje ruch mięśni*), uwydatniający się na zewnątrz jako *wyraz* zapomocą mimiki i gestu.

Jeśli pomyślimy, że to wzruszenie łączy się z zamiarem udzielenia go drugim, jak to ma miejsce w afekcie miłosnym, to równocześnie występuje głos jako najwłaściwszy środek zwrócenia czyjejś uwagi . . . . Wzruszenie powoduje ruch nietylko mięśni, wywołujących głos, ale także ruch całego organizmu. . . . . Zarówno dla natury głosu w tym pierwostanie człowieka, jak i dla ruchów ciała posiada prosta pozycja człowieka wielkie znaczenie. To daje głosowi możność większego zróżniczkowania się, zaś ruchom ciała właściwą miarę, odróżniającą je od ruchów zwierząt. Ciężar



ciała przenosi się w ruchach człowieka naprzemian z jednej na drugą nogę. Stąd dzielą się żywsze poruszenia na krótsze odstępy rytmiczne, w których rozpoznajemy początki tańca tak, jak w zewnętrznych zjawiskach głosowych początki śpiewu. Przyjąć należy za zasadę, że i pierwotnie i przez dłuższy czas oba występują równocześnie jako zewnętrzne objawy jednej i tejsamej przyczyny, i zarazem, że pierwotnie tylko w tej swojej przynależności znajdowały u ludzi wzajemne zrozumienie.

Rozważymy szczegółowo stosunek impulsów wzruszeniowych do skurczów mięśni i odruchów głosowych. Od siły i szybkości skurczów mięśniowych zależy przedewszystkiem *siła* głosu. Ażeby wytworzyć dźwięk, podatny do rozwoju, musi impuls spowodować stały stan wzruszenia, przechodzący przez rozmaite fazy. Mięśnie wprawione w ruch, nie mogą pozostać w stanie jednakowego napięcia, lecz wykonują perjodyczną czynność; od niej zawisł *czas trwania, wysokość* i *głębokość* głosu. Długość wydobytego tonu zależy przedewszystkiem od długości oddechu, który jednakże pozostaje w najściślejszym związku z ruchami ciała, wpływającymi na mniej lub więcej szybszy obieg krwi. Stąd też przy wytwarzaniu głosu następują przerwy, które oddzielają jedne tony od drugich: tak zyskujemy *szeregi dźwięków*; występując w parze z żywą gestykulacją, muszą ulegać wpływowi jej ruchów. W ten sposób zaznaczają się momenty szczególniejszej siły, przypadające na momenty ogólnego poruszenia całego ciała. Poruszenia te są przesunięciem ciężaru całego ciała wskutek kolejnego ruchu nóg. Ponieważ również inne ruchy posiadają przytem mniejsze lub większe znaczenie, dlatego harmonja wszystkich ruchów cielesnych wywiera wpływ na te głosy, które w swem następstwie nadają ruchom tem wyraźniejsze i swobodniejsze odcienie, im one są jednolitsze i mniej zawisłe od przypadku. W ten sposób możnaby wyjaśnić początki *rytmu*.

Nie moglibyśmy jednak nadać jeszcze tym zmiennym, nie określonym chwilowo żadną stałą miarą ruchom nazwy rytmu. Istotą rytmicznego ruchu jest jednostka miary, do której można sprowadzić wszystkie momenty ruchu. Tą jednostkę miary mamy w uderzeniu serca, na które wpływają ruchy, zawisłe od obiegu krwi.

Z tego, cośmy wyżej powiedzieli, wynika, że w szeregu zjawisk głosowych da się przeprowadzić podział, odpowiadający pojęciom *rytmu, taktu* i *tempa* w muzyce. Im z większą jednostajnością działa impuls ruchu, tem mniejszym zmianom ulega tempo czyli czas trwania jednostki miarowej, do której sprowadzić należy cały ruch. W rytmicznej dyspozycji przeważa oczywiście dwudzielność, ponieważ budowa ciała ludzkiego jest dwudzielna; zaznacza się to dobitnie i w ruchach odnóży z powodu prostopadłej pozycji człowieka**).

(D. c. n.)

---

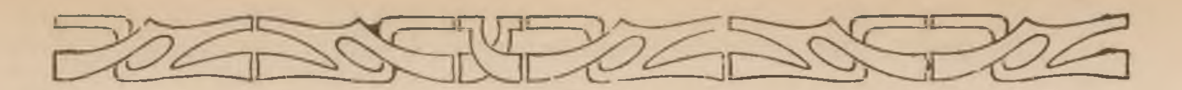
*) Herbert Spencer: The origin and function of music.

**) Że rytm parzysty jest najprostszy, na to wskazuje już sama natura: w jednostajnym ruchu komórek sercowych, w pracy mięśni przy chodzie, w końcu przy oddechaniu.

HENRYK OPIEŃSKI.

Uroczystości Bacha w Wrocławiu.

Szósta z rzędu niemiecka Bachowska uroczystość („Deutches Bachfest") odbyła się w Wrocławiu w dniach 15, 16 i 17 czerwca; zainaugurowana przez Nowe Towarzystwo im. Bacha propaganda czynna nieśmiertelnych dzieł wielkiego kantora kościoła św. Tomasza — objawia się właśnie w owych co dwa lata się odbywających uroczystościach. Nowe Towarzystwo im. Bacha założone zostało w r. 1900 jako dalszy ciąg dawnego Towarzystwa, które w ciągu 50-letniego blisko swego istnienia spełniło szczytnie swe zadanie wydając wspaniałą zbiorową edycję dzieł Bacha w 46 tomach in folio. Do członków założycieli (w r. 1851) dawnego „Bachgesellschaft" należeli między innymi Maurycy Hauptmann i Robert Schumann — obecnie na czele



Nowego Towarzystwa stoją Herman Kretschmar dyrektor król. Akademji muzycznej w Berlinie, Gustaw Schreck obecny kantor kościoła św. Tomasza w Lipsku, Oskar v. Hase szef firmy wydawniczej Breitkopf & Haertel, Zygfryd Ochs dyrygent chóru Filharm. berlińskiej, Jerzy Schumann dyrektor berlińskiej „Singakademie“, Dr J. Smend z Strassburga i Karol Straube organista kościoła św. Tomasza w Lipsku.

Dotychczasowe — co dwa lata urządzane uroczystości Bachowskie — odbywały się kolejno: w Berlinie, Lipsku, Eisenach*), Chemnitz i Duisburgu. Programy obejmują w równej mierze kościelne i świeckie kompozycje i to przeważnie mniej znane, nie należące jak np. Passja św. Mateusza lub msza h-moll do stałego repertuaru większych niemieckich stowarzyszeń chóralnych. W zakres programów, które zestawia komitet lokalny wraz z centralnym zarządem Towarzystwa im. Bacha wchodzą nietylko wyłącznie Bachowskie lecz i stosownie dobrane a pewną łączność z twórczością Jana Sebastjana mające kompozycje jego poprzedników, rówieśników i następców.

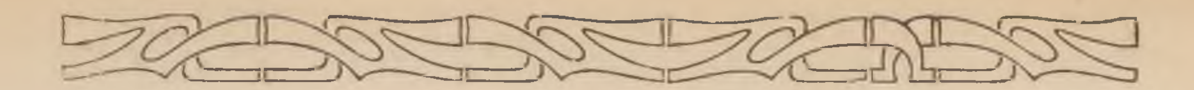
Tegoroczny wrocławski Bachfest obejmował trzy komesty [15-go (w sobotę) wieczór, 16 (w niedzielę) w południe kameralny i 17 (w poniedzałek) wieczór], w sali koncertowej, jeden kościelny (w niedzielę o 6½ wiecz. w kościele Lutra) i dwa uroczyste nabożeństwa z muzyką w niedzielę rano: jedno w katedrze katolickiej, drugie w kościele Lutra; prócz tego odbył się nadetatowy — bo w ostatniej niemal chwili zaimprowizowany koncert organowy w kościele św. Jadwigi (w poniedziałek popołudniu) na którym słynny organista lipski Straube wykonał szereg fug i preludjów Bacha.

Szczegółowy program koncertów był wszechstronnie urozmaicony — obejmował zatem w równej mierze kompozycje kościelne jak świeckie — wokalne i instrumentalne. Pośród kościelnych i wokalnych zarazem przeważały kantaty, których tak olbrzymia ilość znajduje się w spuściźnie twórczej J. S. Bacha; z dzieł instrumentalnych słyszeliśmy koncerty na klawicymbał, fortepjan, gambę i orkiestrę. Siły wykonawcze zbiorowe tj. chóry i orkiestra złożone były z sił miejscowych (kilka stowarzyszeń chóralnych i powiększona orkiestra symfoniczna — Breslauer Orchesterverein), z solistów wrocławskich występowali jedynie organiści Maks Ansorge i Otto Burkert, oraz I flecista z orkiestry E. Tschirner, reszta solistów skompletowaną była z najlepszych sił wirtuozowskich i to w znacznej części nieniemieckich; w pierwszej zatem linji, jako nieporównana, wszechświatowej sławy wykonawczyni dzieł Bacha na klawicymbale zaproszoną została Wanda *Landowska*, następnie zasłużony wielca w sprawie kultu bachowskiego i mistrz stylowej sztuki wokalnej holenderski śpiewak basista *Meschaert*; prócz niego ze śpiewaków — cudzoziemców występowała wcale dobra sopranistka, również holenderka, pani Stronck-Kappel, i bardzo ładny głos altowy posiadająca szwajcarka, pani Philippi (z Ba ylei); partje tenorowe śpiewał Jerzy Walter z Berlina. Prócz wymienionych brali udział: prof. Jerzy Schumann z Berlina (fortepjan), prof. Juljusz Buths z Düsseldorfu (klawicymbał), prof. Dr Maks Seiffert z Berlina (partja continuo czyli akompanjament fortepjanowy w kantatach i kompozycjach kameralnych), Chrystjan Döbereiner z Monachjum (viola di gamba) i Alfred Wittenberg z Berlina (skrzypce solo). Ogólne kierownictwo artystyczne i dyrekcję koncertów objął kapelmistrz wrocławski Dr Jerzy *Dohrn*; ogólny wynik artystyczny jego dyrekcji był na ogół doskonały, zwłaszcza tam gdzie chodziło o stronę wokalną. Pod tym względem koncert w kościele Lutra (w niedzielę dn. 16 o 6½ wieczór) był najlepiej udanym, a nietylko wykonanie było świetne, ale i dobór programu specjalnie interesujący. W koncercie tym, przy doskonałych warunkach akustycznych nowego kościoła, oprócz trzech kantat J. S. Bacha odśpiewane były djalogi Henryka Schutza oraz motet Jana Bacha (stryja).

Trzy kantaty przedstawiały trzy odrębne typy tego rodzaju bachowskich kompozycji: pierwsza rozpoczynająca się od słów: „Ihr werdet weinen und heulen“ („Będziecie płakać i jęczyć“) daje w pierwszej chóralnej fudze — nawiasem mówiąc niezmiernie trudnej — obraz świetnego kontrastu dwuch motywów: jęku i płaczu (w ciągłych chromatycznych melizmatach) oraz „weselącego się świata“; kontrast ten przepysznemi barwami oddany jest również w solowych arjach i recitatiwach; druga kantata pt.: „Ich will den Kreuzstab gerne tragen“ (Chętnie podźwignę mój krzyż“)

---

*) Nowe Tow. Bacha zakupiło w r. 1904 dom, w którym w Eisenach urodził się autor Pasji św. Mateusza — i obecnie jest tam urządzone specjalne muzeum.



należy do rodzaju kantat solowych; w dwuch arjach i recitatiwach, będących jakby spowiedzią duszy i wyrazem gorącej tęsknoty za upragnioną „przystanią wiecznego pokoju“ miał sposobność p. *Meschaert* wykazać swoje prawdziwe mistrzostwo wokalne a zarazem głęboki artyzm i odczucie przecudnej poezji bachowskich melodji. Trzecia kantata: „Komm, du süsse Todesstunde“, składająca się z arji i recitatiwów altu i tenoru oraz końcowego chóru posiada podkład wybitnie liryczny; akompanjament figuracyjny 2 fletów podnosi jeszcze w niektórych momentach ten nastrój cichej ale pogodnej rezygnacji jaką owiany jest cały utwór.

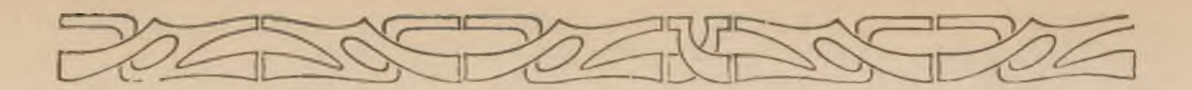
Nadzwyczajną rewelacją artystyczną było wykonanie na koncercie kościelnym utworów dawniejszej epoki a mianowicie: dwuch „djalogów“ Henryka Schütza (1585—1672) oraz Motet pogrzebowy Jana Bacha*) (z r. 1696) na dwa chóry: sześcio i trzygłosowy, zaczynający się od słów: „Unser Leben ist ein Schatten“ „Nasze życie jest jako cień“). Znaczenie Schütza w dziejach rozwoju muzyki wokalnej w Niemczech jest oddawna ustalone, próby jego twórczości w znakomitem wrocławskiem wykonaniu potwierdziły tę dotąd przeważnie z książek teoretycznych czerpaną opinję o wartości i dramatycznym wyrazie dzieł Schütza**). Djalog pierwszy, noszący w oryginale tytuł: „Djalogo per la Pascua del Nostro Salvatore Giesu Christo con Maria Maddalene“ jest utworem chóralnym, należy bowiem do epoki, w której śpiew solowy w tego rodzaju kompozycjach jeszcze nie był używanym; mimo więc, że rozmowa Marji Magdaleny z Chrystusem, podobnie jak w drugim djalogu, należącym do zbioru „Symphoniae sacrae“, rozmowa Saula z Bogiem, traktowaną jest wielogłosowo fakt ten nie razi bynajmniej wobec oryginalności i siły muzycznych pomysłów; zwłaszcza w djalogu Saula rozpoczynającym się od słów: „Saul was verfolgst du mich“ („Czemu mnie prześladujesz“) efekt użycia chóru, którego oderwane okrzyki kilku głosów kolejno się odzywających padają jak gromy—i zdają się przedstawiać wszechobecność istoty Boga — olbrzymie wywiera wrażenie. Koncerty poświęcone prócz wokalnej muzyce instrumentalnej zwłaszcza niedzielny i poniedziałkowy były nowem zwycięstwem Wandy Landowskiej, oraz jej klawicymbału; do dziś dnia nie tylko w kołach szerokiej publiczności, ale w gronie muzyków specjalistów ścierają się dwa prądy za i przeciw wskrzeszeniu klawicymbału; pjaniści-wirtuozi zwykli wyrażać się o tym instrumencie z pewnem pobłażaniem uważając go za coś niższego, za jakiś niedokształcony — pierwotny rodzaj fortepjanu. Tymczasem jest to zapatrywanie z gruntu fałszywe, które powinno już raz być ostatecznie wyjaśnione; otóż klawicymbał jest to instrument zupełnie zasadniczo różny od fortepjanu i mający z nim tylko wspólne zewnętrzne podobieństwo: klawiszów i strun. Sposób wydobywania tonu ze strun (szczypanie a raczej potrącanie piórkiem) oraz możliwość bogatego rejestrowania i dublowania głosów sprawiają, że w efekcie dźwiękowym jest to instrument zupełnie inny —wiele więcej np. różniący się od fortepjanu niż harfa. Zadaniem Wandy Landowskiej, która, jak wiadomo, zdobyła nieporównane mistrzostwo na tym instrumencie i w zakresie techniki i literatury klawicymbału uchodzi w świecie muzykologów za najpierwszą powagę, zadaniem naszej artystki, dzisiaj prawie już spełnionem, jest udowodnienie, że utwory Bacha, który żył w epoce rozkwitu klamicymbału, na tym właśnie instrumencie najlepiej mogą być interpretowane; dowiódł to już słynny turniej zeszłoroczny w Kolonji (w muzeum instrumentów), a udawadnia każdy występ Landowskiej. Wrażenie, jakie sprawiła jej gra na uroczystościach Bacha objawiło się trjumfalną wprost owacją, jaka spotkała ją tak od muzyków obecnych jak od prasy i publiczności. W koncercie niedzielnym (kameralnym) wykonała artystka prócz kilku preludjów i fug z Wohltemperirtes Klavier i koncertu na *dwa* klawicymbały (razem z prof. Buths'em z Düsseldorfu) Bacha, bardzo interesującą Suitę na cembalo, flet i gambę Jana F. Rameau.

Zakończenie ostatniego poniedziałkowego koncertu przeniosło nas w świat wrażeń, w którym rzadko kiedy zwykliśmy wyobrażać sobie podniosłego poetę uczu-

---

*) Ponieważ na oryginale znajdują się jedynie inicjały J. B., przeto pewności co do osoby autora niema: nie ulega wszakże żadnej wątpliwości, że jest to dzieło któregoś z rodziny — prawdopodobnie stryja J. S. Bacha.

**) Pierwszym bodaj, który na znaczenie tego autora w praktycznem studjum kompozycji zwrócił uwagę był nie niemiec lecz francuz: V. d'Indy w I części swego kursu kompozycji.



cia—kantora lipskiego kościoła św. Tomasza; usłyszeliśmy okolicznościową kantatę, ku uczczeniu urodzin prof. uniwersytetu Müllera pt. „Der Zufriedengestellte Aeolus“ („Uspokojony Eolus“) stylowo-barokowy obraz pełen humoru oraz dystynkcji zarazem. Treść owej kantaty przedstawia akcję mitologiczną (osoby: Eolus, Zefir, Pomona etc.) zastosowaną do... okoliczności. Eolus chce uwolnić wichry jesienne, które już cieszą się na ten moment, jak to głosi chór początkowy („Zerreisset, zertrümmert zersprenget die Gruft“) pod względem muzycznym traktowany z niesłychanie barwnym realizmem gam chromatycznych, skoków śmiałych harmonji. Ale Pomona i Zefir proszą jeszcze o zwłokę, a powodem jej ma być właśnie dzień urodzin pana profesora! Aby się projektowana zatem na 2-go sierpnia uroczystość udała, Eolus (przepyszna interpretacja Meschaerta) dowiedziawszy się, że chodzi o prof. Augusta Müllera (Mein Müller! Mein August! wykrzykuje rozczulony), rozkazuje łaskawie, aby wichry pozostały jeszcze w zamknięciu. Ta niewinna fraszka (pióra autora tekstu do passji św. Mateusza Picandra) dostarczyła Bachowi tematu do szeregu przepysznych muzycznych pomysłów, które zdziwiłyby niejednego z naszych melomanów, mających wyobrażenie, że kompozycje Bacha, to jak się u nas jeszcze czasem mawia: „nudne, kościelne — do etiud podobne — utwory“.

*

* *

Uroczystości Bachowskie zgromadziły do Wrocławia najznakomitszych — przeważnie oczywiście niemieckich — muzyków. Z Berlina byli: prof. Kretschmar, Seiffert, Jerzy Schumann, Friedländer — z Lipska Dr Scheering, Karol Straube, Haase (obecny właściciel firmy Breitkopf & Haertel), z Wiednia, prof. Dr Adler (który prosto z Wrocławia jechał na akt habilitacyjny Dra A. Chybińskiego do Lwowa), z Paryża oprócz oczywiście pp. Landowskich był znany referent muzyczny Jerzy Pioch — z Królewca, młody polski uczony, znany jak dotąd przeważnie w Niemczech muzykolog — referent muzyczny Königsb. Allgemeine Zeitung: Dr Łucjan Kamieński.

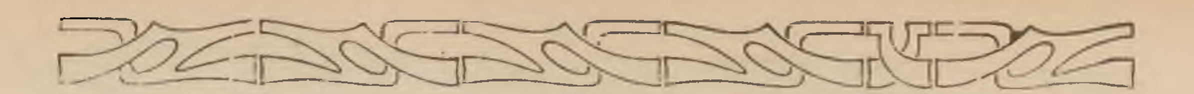
O ile pod względem muzyczno artystycznym festyn Bachowski był pod każdym względem świetnym i udanym o tyle zmysł w zewnętrznych urządzeniach uroczystości pozostawił jak zwykle u niemców wiele do życzenia; trudno sobie wyobrazić mniejszy brak gustu w ubraniu sali koncertowej: girlandy z zielonej bibułki mającej imitować dębowe liście i co kilka metrów duży złoty papierowy wieniec! U nas bezwątpienia sala byłaby piękniej i gustowniej ubrana ale... reszta??!

JULJUSZ WOLFSON.

Wiedeński tydzień muzyczny.

Była to prawdziwa uczta artystyczna! I to nie tylko dla obcych, dla których upajające brzmienie słynnej orkiestry filharmoników byłoby już dostateczną rozkoszą, gdyby nawet filharmonicy grali tak jak zawsze. I nie tylko dla mniej wybrednych laików lub niezblazowanych mieszkańców małomiasteczkowych. Była to uczta nawet dla artystów zmęczonych sezonem koncertowym, dla których w czerwcu muzyka jest czasami utrapieniem.

Któżby uwierzył, że latem można przepędzić cały tydzień w zamkniętym lokalu i słuchać muzyki? A jednak wielkie nieśmiertelne dzieła w kongenjalnem wykonaniu zrobiły swoje: Program oraz wybór wykonawców obiecywały coś niepowszedniego, to też na kilka tygodni przed rozpoczęciem uroczystego tygodnia muzycznego („Musikfestwoche) już wszystkie bilety były sprzedane. Cudzoziemców stawił się zastęp nadzwyczaj duży, a że wraz z produkcjami muzycznemi odbywały się we dnie międzynarodowe zapasy lotnicze na słynnem historycznem polu *Aspern,* Wiedeń przyjął więc zupełnie inne oblicze. I w czasie kiedy ulice Wiednia przypominają małe miasteczko, gdy od czasu do czasu zabłądzi jaki przechodzeń — roiło się od turystów różnych narodowości.



Wiedeń długo zwlekał z zainicjowaniem różnych atrakcji dla obcych, długo nie chciał być hotelem dla przyjezdnych, aż się nareszcie poruszył i pokazał, co umie i co posiada. Była to próba, która się tak znakomicie udała pod względem artystycznym i finansowym, iż postanowiono rokrocznie urządzać podobne uroczystości muzyczne. W tym celu komitet, który się zawiązał przed półtora rokiem pozostaje nadal i będzie odtąd funkcjonował jako stała instytucja, mająca na celu układanie jaknajbardziej urozmaiconego programu.

Tydzień muzyczny rozpoczął Mozart. Już od dawna Wiedeńska opera szczyci się swem niezrównanem wykonywaniem „Wesela Figara". Kto pamięta genjalną dyrekcję Mahlera, dla tego wykonanie „Wesela" pod kierunkiem Waltera nie było może wielką ucztą, gdyż brakło mu tego nieuchwytnego „czegoś", tej wielkiej siły mającej moc suggestjonowania, słowem brakło tych cech, któremi się odznaczała stale interpretacja niezapomnianego dyrygenta. Styl, tempa, oraz całą inscenizację zostawiono bez zmian, a przepyszna orkiestra z Walterem na czele zrobiła jednak swoje. Powodzenie więc bądźcobądź było wielkie.

Następnego wieczoru rozkoszowano się słowiańską muzyką. „Dalibor" Smetany należy bezsprzecznie do rzędu lepszych utworów literatury operowej. Szczery liryzm, bogactwo kolorystyki orkiestrowej nadają muzyce Smetany jakiś dziwny czar, przykuwają uwagę słuchacza, przemawiają do serca.

Wystawienie dzieła Smetany było może najsłabszym momentem całego tygodnia; w wykonaniu brakło temperamentu, oraz tego charakterystycznego słowiańskiego rytmu i nastroju. Nic dziwnego: operą dyrygował Schalk, specjalista od oratorjów, któremu brak ognia i sprężystego rytmu.

Tenże Schalk poprowadził następnego dnia wielką mszę Es-dur Schuberta cokolwiek może za wolno, jednak stylowo, spokojnie i z wielką przytomnością, która tym razem była bardzo potrzebną, gdyż soliści*) byli nadzwyczaj ztremowani obecnością Franciszka Józefa.

Prawdziwe święto muzyczne rozpoczął 1-szy koncert filharmoników. Już sam program (Leonora № 3, IV Symfonja Brahmsa, IX-ta Brucknera) obiecywał rozkoszne chwile, a przytem gienjalny Nikisch na czele naszej niezrównanej orkiestry! Nadzieje nie zawiodły: Leonora była wykonana z taką siłą suggestyjną, tak przekonywająco, z takim prometeuszowym ogniem, jak może nigdy przedtem (przynajmniej o ile mnie pamięć nie zawodzi). Symfonja Brahmsa, zwłaszcza ostatnia część (Passacaglia) była arcydziełem sztuki wykonawczej. Brucknera „Dziewiąta" „Kochanemu Bogu" („dem lieben Gott") dedykowana, z jej monumentalną architektoniką w pierwszej części, trochę za długiem, ale za to przenikniętem głębokim, mistycznym nastrojem. Adagjo zostawiło niezatarte wrażenie, zwłaszcza pierwsza część, w której wstrząsający tragizmem główny temat był wykuty z jednej bryły.

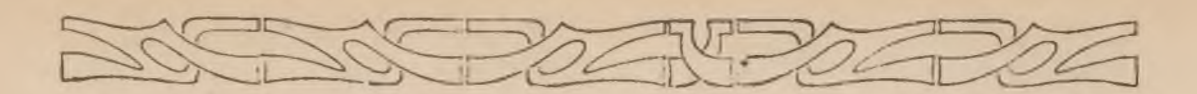
Nikisch, którego Wiedeń nie słyszał 9 lat, a który wszak tu studjował i grał w tej samej orkiestrze, na czele której stał podczas Musikfestwoche — był przyjęty z wprost fanatycznym entuzjazmem.

Wiedeńczycy mają swych stałych ulubieńców, a sympatja publiczności jest tym trwalsza, im artysta, jako człowiek, zdobył sobie powszechne uznanie. Wiedeńczyk jest bardzo czuły na sprawowanie się artysty wobec publiczności i otoczenia, i ta czułość już mu nieraz zaszkodziła. Ostatnio z Mahlerem, który swój despotyzm, surowość i kolosalne wymagania nie mógł okupić nawet gienjalnem prowadzeniem opery; otoczenie (część świata muzycznego, niektóre pisma i orkiestra) postarało się, aby mu na każdym kroku dokuczać, aż go się pozbyto. Obecnie, gdy wielkiego dyrygenta już brak, ci sami co mu przedtem życie zatruwali, opłakują jego zgon, piszą artykuły na jego cześć, robią propagandę dla jego utworów, a publiczność darzy sympatją wszystko, co ma cokolwiek wspólnego z Mahlerem.

Częściowo dlatego też cieszy się obecnie Bruno Walter, jako uczeń niezapomnianego kapelmistrza i genjalny interpretator jego dzieł, tak wielką sympatją. Znać było w pamiętną środę 26 czerwca, gdy Walter ukazał się nazajutrz po Nikischu na estradzie, że go lubią, lubią jako apostoła, ucznia Mahlera, lubią jako człowieka, a przytem cenią go jako znakomitego dyrygenta. Przyjęto też Waltera, gdy

---

*) P-wie Dr Kraus, Miller, Maike, Mayr. P-nie Förstel, Hönig.



stanął przy pulpicie kapelmistrzowskim, frenetycznymi oklaskami, jakgdyby tymsamym chciano stwierdzić, że go pomimo Nikischa lubią i cenią. Jest to specjalnie wiedeńskie i trzeba przyznać wprost wzruszające. Koncert ten stanowił niemałą sensację Po raz pierwszy, z manuskryptu, usłyszeliśmy IX-tą Symfonję Mahlera. W ciasnych ramach korespondencji trudno dać nawet ogólny zarys ostatniego utworu zmarłego dyrektora. W każdym razie pod względem jednolitości i organicznej zwięzłości poszczególnych jej części IX-ta stoi o wiele niżej od VIII ej, jest jednak nadzwyczaj interesująca, czysto mahlerowska, z jej dziwnym nastrojem, nieuchwytnym tragizmem, czasami z jakby umyślnie sarkastyczną banalnością, przecudną instrumentacją i t. d. Największe wrażenie wywarła część pierwsza. Początek tematu z tajemniczem powtarzaniem jednej nuty w dziwnym rytmie, (który się powtarza przed Codą w najwyższym punkcie z potężnym wyrazem) nadaje odrazu utworowi niebywały w swej posępności nastrój. Druga część „im Tempo eines gemächlichen Ländlers" ze wskazówką do wykonania: „etwas täppisch und sehr derb" już doskonale charakteryzuje utwór. Brutalność, przez którą też przechodzi czerwoną nicią mahlerowski tragizm, jest tu nietyle charakterystyką tańca, ile ilustracją duszy artysty, widzącego i czującego nawet w tańcu tragizm.

Najmniej udatną jest część trzecia „Burleske". Rozkoszowanie się w egzotycznych karkołomnych sztuczkach instrumentacyjnych dochodzi tu do rozpasanej orgji, która jednakże mało mówi. Finał-Adagio— jest w swym nastroju jakby pieśnią łabędzią. Natchnienie znów wróciło do kompozytora; rzewna, z głębi serca płynąca melodja otacza całą tę część prawdziwem ciepłem. Ostatnie dźwięki w Des dur przy pppp brzmią, jakby pochodziły już z lepszego świata... Powodzenie było olbrzymie. Orkiestra musiała wstawać z miejsca, aby podziękować za entuzjastyczne oklaski, którymi obdarzano przedewszystkiem Waltera.

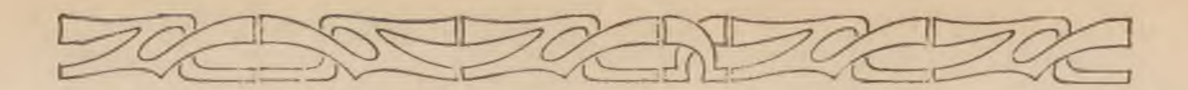
Następny koncert poświęcono „Pieśni ludowej w Austrji". Cały kalejdoskop narodowości przewinął się po sali; dziarskie rytmy, rzewne, smętne melodje, oryginalne zwroty harmoniczne, charakterystyczne każdej narodowości akcentowania i t. p., przypominały bogactwem barw słynny przed kilku laty „Pochód uroczysty" (Festzug), w którym przyjmowały udział grupy wszystkich narodowości w oryginalnych narodowych strojach.

Największem powodzeniem cieszyła się pieśń słowaków, chociaż i krakowiak Noskowskiego (chór) bardzo się podobał. Wspaniale wypadł między innemi jeden utwór Brucknera na chór (śpiewający prawie przez cały czas mormorando), kwartet żeński (za kulisami), cztery waltornie, oraz solo barytonowe. Między utworami chóralnymi wykonano poemat symfoniczny Dworzaka „Heldenlied" utwór mierny i nieinteresujący. Niezapomniano też o Hugonie Wolfie, którego dwa bardzo ładne utwory odśpiewał wiedeński chór á cappella. Dostojnym finałem uroczystości muzycznych był ostatni koncert filharmoników pod dyr. Weingartnera. Program składał się z uwertury do *Ifigenji w Aulidzie Glucka* z zakończeniem *Ryszarda Wagnera, z Symfonji* D-dur i *IX ej Beethovena.* Tym razem *Weingartner* przeszedł samego siebie; zwłaszcza w ostatniej części „symfonji nad symfonjami" zdawało się, że cała publiczność porwana boskiemi dźwiękami Ody do radości śpiewała wraz z potężnym chórem; tak monumentalnie i silnie dźwiękowo brzmiało wszystko. Weingartner, którego już powitano niemilknącymi oklaskami wywarł tym razem jeszcze większe wrażenie niż na słynnym jubileuszowym koncercie filharmoników przed dwoma laty, a zatem może największe od czasu, jak go zna Wiedeń. Zbytecznem chyba byłoby dodawać, jakie miał powodzenie. Publiczność szalała, przenosząc swój entuzjazm na ulicę oczekując tam ukazania się genjalnego dyrygenta. Kwartet solistów (pp.: Dr Kraus, Miller, Hilgerman i Elizza) śpiewał czysto ale nie zawsze rytmicznie.

Jako dodatek do tygodnia muzycznego urządzono tak zwane „Sommerfest", w uroczej miejscowości „Cobenzl". Program składał się z utworów wiedeńskich mistrzów lekkiej muzy: *Straussa i Lanne a,* a oprócz tego organizowano wycieczkę do miejscowości *Wachau* słynnej ze swoich malowniczych krajobrazów.

W pauzach między produkcjami muzycznemi dano trzy przedstawienia dramatyczne; na jednym z nich („Marnotrawca" Raymunda) w scenie solowej przyjął udział wielki chór „Männergesangverein", i grał na fortepjanie Grünfeld.

* * *



Tak więc pierwsza próba urządzania festivalów muzycznych udała się jak najlepiej, pomimo starań pewnej grupy, aby zdyskredytować całe przedsięwzięcie. Ta grupa a raczej „*Akademischer Verband für Litteratur und Musik*" stanęła obecnie na czele ruchu modernistycznego. Jest to czyn bardzo piękny, za który należy się bezsprzecznie uznanie. Ale urządzanie koncertów z programem, zawierającym prawie wyłącznie miernoty muzyczne i to w tym samym czasie, kiedy się odbywają uroczystości muzyczne; robienie konkurencji zapomocą broszur, urągających całemu komitetowi, publiczności i całemu Wiedniowi — to wszystko nie licuje z tendencjami nowego ruchu. To też publiczność nie reagowała na wołania grupy niezadowolonych i stawiała się tłumnie na wielkie koncerty festivalu.

Przy sposobności kilka słów o ostatnich palących kwestjach. Znani i zasłużeni profesorowie Akademji muzycznej: *Grädener* i *Robert Fuchs*, z których ostatni jest nauczycielem *Mahlera, Hugona Wolfa* i *Sibeliusa*, zostali wprost zmuszeni nagle i to w sposób daleki od delikatności do podania się do dymisji. Jako kandydatów na ich miejsca wymieniają *Nowaka* i *Sibeliusa*, albo *Schönberga* i *Schreckera*. Prasa wiedeńska wraz z większą częścią świata muzycznego jest oburzona powyższym faktem, niemniej jednak widoki na zmianę postanowienia prezydenta Akademji, Wienera, są słabe, pomimo tego iż sprawa drogą interpelacji oparła się o parlament.

Drugą nowiną, niezbyt radosną dla nas, jest przeniesienie się Waltera na stałe do Monachjum. Wiadomość ta pochodzi od pierwszego tenora Monachijskiej opery, Ottona Wolfa, według solennych zapewnień którego między Operą Monachijską i Walterem zawarty już został odpowiedni kontrakt.

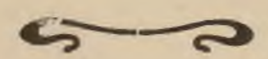
Byłaby to dla Wiednia wielka strata, która jednakże z drugiej strony dałaby dyr. Fitelbergowi możność rychłego wysunięcia się na pierwsze miejsce.

14 lipca 1912 r.

Prasa polska o muzyce.

Rydwan. Wychodzący w Krakowie miesięcznik, poświęcony sprawom twórczości i kultury polskiej, uwzględnia w szerokim zakresie i kwestje muzyczne: dotychczasowe zeszyty zawierają uwagi D-ra Reissa o współczesnej muzyce polskiej, o wystawionej w Krakowie operze Masseneta *Thais*, zaś w najbliższym czasie ma się pojawić studjum o znaczeniu J. J. Rousseau'a jako muzyka. *Rydwan* pozostaje pod redakcją p. Cezarego Jellenty. Nazwisko wytwornego pisarza, jednego z najgłębszych umysłów współczesnych w Polsce, wskazuje, jaką miarę winno się przykładać do artystycznego poziomu tego pisma.

Bibljoteka Warszawska zamieściła w zeszycie lipcowym recenzję D-ra Józefa W. Reissa o książce D-ra Z. Jachimeckiego: *Ryszard Wagner*. W najbliższym zeszycie podamy streszczenie tej recenzji.

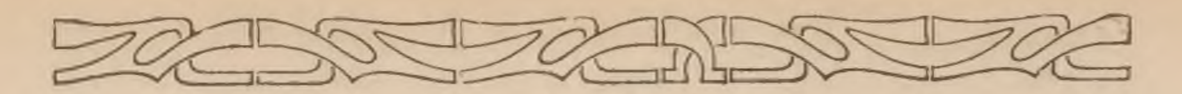


KRONIKA.

= **Władysław Żeleński** obchodził w ub. miesiącu 75 rocznicę urodzin. Sędziwemu twórcy „Konrada Wallenroda", „Goplany", „Janka" i „Starej baśni" ślemy z tej okazji serdeczne życzenia.

= **Habilitacja.** Dnia 18 czerwca odbyła się na lwowskim uniwersytecie habilitacja *Dra Adolfa Chybińskiego* na docenta teorji i historji muzyki. Przy habilitacji uczestniczył jako delegat ministerjum oświaty prof. dr Gwido Adler, słynny uczony muzyczny i profesor teorji i historji muzyki na uniwersytecie wiedeńskim. Dnia 19 b. m. wygłosił Dr Chybiński w sali uniwersytetu odczyt habilitacyjny p.t. „Linja rozwojowa muzyki polskiej w XV i XVI stuleciu" wobec grona profesorów wydziału filozoficznego.

= **Prace polaków o muzyce.** W majowym zeszycie jednego z najpoważniejszych czasopism muzycznych niemieckich „Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft" zamieścił dr Józef Wł. Reiss nadzwyczaj wartościową pracę o „Miko-



łaju Gomółce i jego melodjach psalmowych".

= **Ludomir Różycki** piastujący stanowisko profesora konserwatorjum we Lwowie, po uzyskaniu całorocznego urlopu, wyjechał na wypoczynek do Szwajcarji, gdzie zamierza pracować nad nowemi dziełami operowemi i symfonicznemi.

= **Michał Zadora** wybitny wirtuoz-pjanista polski, zamieszkały w Berlinie, został zaangażowany do konserwatorjum lwowskiego dla prowadzenia kursu mistrzowskiej gry — narazie w ciągu 6-ciu miesięcy.

= **Kursy muzyczne im. Chopina w Warszawie.** Bieżący rok szkolny na kursach muzycznych im. Chopina zakończono skontrolowaniem postępów we wszystkich klasach.

Pożądaną inowacją, wprowadzoną tytułem próby i z wielkim nakładem pracy, były różnego rodzaju ćwiczenia w muzyce zbiorowej, stosowane systematycznie nawet do najmłodszych klas.

Przygotowaniem do powyższych ćwiczeń, oprócz klas specjalnych, służą klasy kształcenia słuchu, w których naczelne miejsce zajmuje rytm.

Kursy muzyczne im. Chopina pod kierunkiem dyr. I. Pileckiego rozwijają swą działalność systematycznie i stopniowo zbliżają się do zakreślonego programu.

= **Wakujące posady.** Dyrekcja Warszawskich Teatrów Rządowych zawiadamia, że w orkiestrze operowej wakują posady: dwuch pierwszych skrzypków, jednego skrzypka drugiego, jednego altowiolisty i dwuch wiolonczelistów. Kandydaci, chcący ubiegać się o powyższe posady, winni do dnia 15 sierpnia r. b. złożyć podania w Zarządzie Teatrów (plac Teatralny), z wyszczególnieniem dotychczasowej działalności artystycznej i adresem, z dołączeniem marki stemplowej w cenie 75 kopiejek.

= **Lutnia w Łodzi** poszukuje kierownika artystycznego. Kandydaci winni składać oferty do 1 września r. b. pod adresem Lutni (Łódź, Piotrkowska 108). Od współubiegających się wymagane są: rutyna w prowadzeniu chórów, orkiestry i akompanjamentu, oraz dyplom z ukończenia konserwatorjum. Pensja roczna minimum 800 rb. plus mieszkanie (kawalerskie), światło i opał. Zajęcie tylko wieczorowe.

= **Lwów.** Modest Męciński, tenor opery kolońskiej, który przed 3-ma laty we Lwowie kreował świetnie wspaniałą a trudną muzycznie postać „Bolesława Śmiałego" w dramacie muzycznym L. Różyckiego — dał ruski koncert dnia 7 czerwca w sali skarbkowskiej, wypełnionej po brzegi rodakami.

Artysta witany gorąco śpiewał bardzo dobrze przepięknym głosem utwory kompozytorów ruskich (śliczną dumkę Ludkiewicza „Czeremoszu bracie mój"), następnie Galla (po polsku) i wspaniale oddaną scenę kucia miecza z „Siegfrieda" Wagnera (po niemiecku). Ze zrozumiałą we Lwowie zazdrością słuchało się następnie ruskich chórów: akademickiego „Bandurzysta" i mieszanego „Lwowski Bojan". Piękne brzmienie, czystość intonacji, nigdy krzyku, tylko śpiew — oto zalety niespotykane niestety często u naszych zespołów śpiewaczych... Taki recytatyw tenorowy w efektownie zaśpiewanym „Chrystusie" Mendelssohna zaszczyt przyniósłby stylowemu oratoryjnemu śpiewakowi w kraju „oratory society". Świadomie kładę nacisk na fakt, że był to wieczór wysokiej kultury artystycznej. *m.g.*

= **Konkurs na kompozycję orkiestralną.** Galicyjskie Towarzystwo muzyczne we Lwowie ogłasza konkurs na kompozycję orkiestralną o temacie ideowym swojskim, o nastroju poważnym.

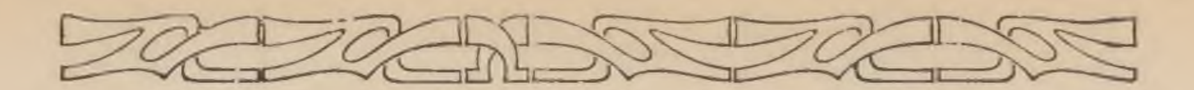
Za najlepszą pracę przeznacza się nagrodę w kwocie 500 kor.

Do powyższego konkursu dopuszczeni będą tylko kompozytorowie narodowości polskiej, którzy przedstawią utwory oryginalne, dotychczas niewykonywane.

Ubiegający się o powyższą nagrodę, winni prace, opatrzone godłem i umieszczone w kopercie, w której ma się znajdować druga koperta zamknięta, opatrzona tem samem godłem nazewnątrz, co praca, a zawierająca imię, nazwisko i adres autora, nadsyłać pod adresem galicyjskiego Towarzystwa muzycznego we Lwowie, najdalej do d. 1-go grudnia r. b.

= **Konkurs.** Towarzystwo śpiewackie „Echo" we Lwowie rozpisuje z okazji 25-letniego jubileuszu konkurs na najlepszy utwór na chór męski à capella o dowolnej objętości z tekstem polskim.

Nagroda pierwsza w wysokości 300 kor., druga 200 kor. i trzecia 100 kor.; o nagrody ubiegać się mogą tylko polscy kompozytorowie. Utwory konkursowe mają być oryginalne, dotąd nigdzie niewykonywane, a należy je nadsyłać polecone pod adresem: Ludwik Janowski, Lwów,



komisarjat śródmieścia, z dodatkiem „na konkurs jubileuszowy „Echa", najpóźniej do dnia 10-go września r. b. Utwory mają być zaopatrzone godłem, tak samo koperty, zawierające imię i nazwisko, tudzież miejsce zamieszkania kompozytora. Nagrodzone oraz wyróżnione utwory stają się własnością „Echa" i nie mogą być przez przeciąg jednego roku, od ogłoszenia wyniku konkursu, drukowane lub wykonywane przez inne towarzystwa śpiewackie.

Utwory nagrodzone wykonane zostaną na koncercie jubileuszowym „Echa" w jesieni r. b.

= **Ondriczek**, jak donoszą „Narodni listy", zaangażowany został na dyrektora nowego konserwatorjum muzycznego w Wiedniu.

Od Redakcji. Ostatni zeszyt „Przeglądu muzycznego" z powodu wyjazdu z Warszawy na wypoczynek letni kierownika pisma (p R. Chojnackiego) wyszedł ze znacznem opóźnieniem i bez korekty kierownika, wskutek czego do numeru zakradły się liczne błędy drukarskie. Ważniejsze z nich prostujemy.

W artykule: „Genealogja i psychologja muzyków".

	wydrukowano:	powinno być:
str. 1, wiersz 1	*Heyel* wygłosił zdanie	*Hegel* wygłosił zdanie.
str. 1, wiersz 2 i	o każdym muzyku można sądzić tylko	o każdym muzyku można sądzić tylko
str. 2 „ 1	w granicach jego środowiska i *czem*	w granicach jego środowiska i *czasu*
str. 2 „ 12	według *Mebinsa*	według *Mebiusa*
str. 2 wiersz 19 i 20	Gruntowne wykształcenie otrzymał *Hennül*	Gruntowne wykształcenie otrzymał *Händel*
str. 2 wiersz 20	*Cimaraca*	*Cimarosa*
„ 2 „ 29	znał *Waltera*	znał *Woltera*
„ 2 „ 33	*Klapstocka*	*Klopstocka*
„ 2 „ 36	*Meyerbeerz*	*Meyerbeer*
„ 2 „ 37	przetłumaczył Tarantiusa	przetłumaczył *Tarentiusa*
„ 2 „ 40	dla *Meimarskich* przyjaciół	dla *Weimarskich* przyjaciół.
„ 2 „ 48	*Brahms Terte*	*Brahms Texte*
„ 3 „ 4 i 7	*Bruchner*	*Bruckner*
„ 3 „ 14	„*Gouvenirs*"	„*Souvenirs*"
„ 4 „ 1	*Matthesolna*	*Matthesona*
„ 4 „ 16 od dołu	herzoga *Tokańskiego*	herzoga *Toskańskiego*
„ 4 „ 12 „	*Boildien*	*Boildieu*
„ 4 „ 5 „	*Gouroda*	*Gounoda*
„ 4 „ 2 „	Jego *opera* 2	Jego *opus* 2
„ 5 „ 6 od góry	*Herschll*	*Herschel*
„ 5 „ 10 „	Był on wynalazcą *violi pomposu*	Był on wynalazcą *violi pomposa*
„ 5 „ 25 „	Jest w *ten* niejasność	Jest w *tem* niejasność
„ 5 „ 5 od dołu	da *Winci*	da *Vinci*
„ 6 „ 2 „	przy pisaniu *poezji* skrzypcowej	przy pisaniu *partji* skrzypcowej

W artykule: Materjały do dziejów Filharmonji Warsz. i t. d. na str. 10 opuszczono liczby wykonań utworów Adolfa Gużewskiego (uzupełnimy to w dalszym ciągu artykułu). W artykule „Henryk Pachulski str. 11 wiersz 18 zamiast *Pachalski*, powinno być *Pachulski;* wiersz 25, zamiast uczeń Pawła *Palesta*, powinno być: uczeń Pawła *Pabsta;* str. 12 wiersz 8, zamiast 8 *Clovierssücke*, powinno być: 8 *Clavierstücke;* w. 22, zamiast: Pastoral *à la' antique*, powinno być: *à l' antique;* w. 35, zamiast: *Kanoniéche* Studien, powinno być: *Kanonische* Studien;

W artykule: „Nowości wydawnicze" str. 13, pierwsza szpalta wiersza 2, nieprawidłowo przeniesiono wyraz *Ges-hichte*, zamiast: *Ge-schichte;* wiersz 4, zamiast *Breetkopt*, powinno być: *Breitkopf;* wiersz 23, druga szpalta, zamiast: wprowadzono przez *Viadonę* powinno być: wprowadzona przez *Viadane;* wiersz 29, zamiast, nadając *tego*, powinno być nadając *tempo:* Wiersz 43, zamiast: *Maorygaty*, powinno być: *Madrygały;* wiersz 47, zamiast *Ttanitz*, powinno być: *Stamitz;* W sprawozdaniu z popisów szkół muzycznych str. 14 i 15 należy poprawić najważniejsze przeoczenia: str. 14, wiersz 36, zamiast *Kolbryńskiej*, powinno być *Kolbuńskiej;* wiersz 39, zamiast wykazała dużą siłę tonu. Chwilami tylko zbyt szorstkiego etc., powinno być: wykazała dużą siłę tonu chwilami tylko zbyt szorstkiego. Wiersz 47, zamiast: koncert d-moll *Vienstempsa*, powinno być: koncert d-moll *Vieuxtempsa;* wiersz następny, zamiast: kolega p. *Hakówny*, powinno być: p. *Hakowskiej;* str. 15, wiersz 3, zamiast: *Lachucza*, powinno być: *Lachnera;* wiersz 7, po wyrazie: *śpiewu* opuszczono wyrazy: prof. Chodakowskiego, organowa etc.; czyli zamiast: (klasa) skrzypcowa dyr. Barcewicza, śpiewu prof. Surzyńskiego i t. d., powinno być: (klasa) skrzypcowa dyr. Barcewicza, śpiewu prof. Chodakowskiego, organowa prof. Surzyńskiego i t. d.; wiersz 12, zamiast *wyrużnienie*, powinno być: *wyróżnienie;* dwa wiersze niżej, zamiast: zapomocą *umiejętnego* posiłkowania się, powinno być: zapomocą *umiejętnego* etc. W rubryce: „Muzyka na prowincji" w przedostatnim wierszu, zamiast: płci *obojga*, ma być: płci *obojej*.

Mniejsze błędy drukarskie, łatwe do wytłumaczenia, ze względu na ekonomję miejsca pomijamy.

Redaktor i Wydawca **Roman Chojnacki**.

Drukarnia Teofila Jankowskiego, Wspólna 54. - Telefon 266-07.

Przewodnik adresowy.

(Zamieszczenie adresu w niniejszym dziale w każdym numerze pisma kosztuje: rocznie 2 rb. półrocznie 1 rb.

Nauczyciele teorji, harmonji, kontrapunktu, instrumentacji.

Bernacki Michał, prof., Widok 14.
Czerniawski Tadeusz, A. Jerozolimska 63.
Kruziński Wincenty (lekcje teorji i harmonji) Sadowa 3-19.
Marczewski Lucjan, dyr. szk. muz., Wspólna 3.
Opieński Henryk, Wilcza 53.
Rytel Piotr, Długa 29.
Statkowski Roman prof., Ordynacka 11.
Surzyński Mieczysław prof., Kanonja 12.
Szopski Felicjan, Al. Jerozolimska 43.
Chojnacki Roman, Krucza 7.

Nauczyciele śpiewu solowego.

Chodakowski Józef prof., Ordynacka 11.
Comte-Wilgocka, Bracka 6.
Giustiniani Karol prof., Nowy-Świat 7.
Kamińska-Latoszyńska Marja prof., przygotowuje do występów scenicznych i estradowych, Sienna 19 m. 2, telef. 245-87. Przyjmuje od 10—12 i od 3—5.
Kozłowska Marja art. opery, Chmielna 31 m. 9, przyjmuje od 11—1 i od 4—6.
Lipiański Józef prof, Moniuszki 2, przyjmuje od 11—1 i od 3—5.
Kopytowska Marja, Solna 12.
Mielęcka Jadwiga, Smolna 23—7.
Myszuga Aleksander, Krak.-Przedmieście 6.
Otto Władysław, Hoża 23.
Rzepko Władysław, Nowogrodzka 58.

Nauczyciele gry fortepjanowej.

Bieżyna Marja (akompanjament), Wielka 14, m. 44.
Cymbaliński Stefan, Mokotowska 49.
Domaniewski Bolesław, prof., Hoża 40.
Dzierzbicka Irena, Chmielna 34 m. 7.
Gajewska Felicja (akompanjament), Chmielna 64.
Galewska Eugenja, uczennica prof. Pugno, nagrodzona na konkursie muz. w Paryżu. Obecnie: Paryż, 21 rue Jacob.
Hofman Helena, Sienna 5, od 2—4.
Jaczynowska Katarzyna, prof. Wspólna 33.
Jagodzińska Stefanja, Marszałkowska 22.
Janowska Marja, Wiejska 5, m. 20.
Kruziński Wincenty, Sadowa 3—19.
Liberman Filip, Boduena 3.
Lewin Henryk, Złota 25.
Łopuska-Wyleżyńska Helena, Wilcza 55—12.
Meizner-Szwarcowa, Chłodna 30.
Melcer Henryk prof., Wspólna 54 m. 7.
Michałowski Aleks. prof. Włodzimierska 11.
Mielcarski Antoni, Wspólna 71.
Nowacka Leokadja, Wilcza 55—12.
Ostrzyńska Helena, Hortensja 7, I-e piętro.
Płosajkiewicz L. T., Prosta 36.
Przyałgowski Ignacy prof., Zielna 15.
Romaszko Paweł prof., Chmielna 18.
Różycki Aleksander prof., Piękna 16B.
Rytel Piotr, Długa 29.
Rytel Aniela, Długa 29.
Szczekowska Paulina, Wiejska 13.
Starczewski Feliks (akompanjament), Nowy Świat 22.
Stempińska Stanisława, Nowowielka 14, m. 20, przyjmuje od 3 — 4.
Strobl Rudolf, Krucza 41.
Szycówna Leonarda, Żórawia 28.
Tarczyńska Cecylja, Wspólna 52.
Tisserant Ludwik, Krucza 18.
Urstein Ludwik, prof., Krak.-Przedm. 9, (wejście od ul. Królewskiej № 1).
Wąsowska Rudiger Marja, prof. szk. Tow. Muz., Marszałkowska 81 m. 9, od 5—7.
Wędrychowska-Czaplicka, Piękna 22, telefon 140-58.
Wiśnicka Janina, Elektoralna 20.
Witkowska Wiktorja, Kopernika 18.
Wysocka Sława, Nowogrodzka 18.
Zabłocki Adam, prof., Wilcza 18 od 3 — 4.

Nauczyciele gry skrzypcowej.

Aust Romuald, profesor, Wspólna 64.
Barcewicz Stanisław, profesor, Ordynacka 10.
Bobilewicz Leopold, Chmielna 45.
Dłutowski Wojciech, Zjazd 7.
Kreczmer Arkadjusz, Oboźna 9.
Oziminski Józef, Krak.-Przedmieście 16.
Kownacki Antoni, Wspólna 45.
Wyleżyński Adam, Wilcza 55—12.

Nauczyciele gry na oboju.

Z. Singer profesor, Krucza 23,

Kierownicy chórów.

Czerniawski Tadeusz, Al. Jerozolimskie 63.
Lachman Wacław, Złota 46.
Maszyński Piotr, dyr. „Lutni“, Chmielna 8.
Miller Władysław, Szkolna 1.
Opieński Henryk, Wilcza 53.
Otto Władysław, Hoża 23.
Rzepko Władysław, Nowogrodzka 58.
Szulc Bronisław, Marszałkowska 137—12.
Tisserant Ludwik, Krucza 18.
Wyleżyński Adam, Wilcza 55—12.

Kapelmistrze.

Zdzisław Birnbaum, Ś-to Krzyska 34.
Melcer Henryk, Wspólna 54 m. 7.
Opieński Henryk, Wilcza 53.
Oziminski Józef, Krak.-Przedmieście 16.
Szulc Bronisław, Marszałkowska 137—12.
Wyleżyński Adam, Wilcza 55—12.

Lekcje dykcji, deklamacji i gry scenicznej.

Prof. Kazimierz Pomian. Przygotowania na scenę i na estradę. Wielka 36. Codziennie od $2^1/_2$—$3^1/_2$.

Związki.

Związek muzyków Król. Polskiego, Foksal 14.
Związek muzyków i śpiewaków, N.-Świat 4.
Stowarzyszenie Organistów, Książęca 21.

Uczelnie muzyczne.

Szkoła muzyczna Lucjana Marczewskiego, Wspólna 3, m. 2 i 3, tel. 56-25.

Adresy artystów muzyków i pedagogów zamieszkałych poza Warszawą.

Łódź.

Szwarcbach Stanisław, pjanista, kompozytor, Piotrkowska 71.
F. R. Halpern, pjanista i krytyk, Zielona 7.

Włocławek.

Neumark — Sokołow Wera, lekcje gry fortepjanowej.

Częstochowa.

Wawrzynowicz L. (dyrektor szkoły muz.)

Piotrków.

Alfons Brandt, dyrektor kurs. muz., solista-skrzypek, lekcje gry skrzypcowej i udział w koncertach.
T. Mazurkiewicz, (prof. kurs. muz. A.Brandta) lekcje gry fortepjanowej, nauk teoret. i udział w koncertach.
Babicka Stefanja, lekcje gry fortepjanowej. Specjalność: przygotowanie na wyższy kurs konserwatorjum.

Mława.

W. Szwejkowski (dyr. Lutni). Lekcje gry fortepjanowej, organowej i zespoły chóralne.

Grodno.

Wróblewska Alina, Sadowa 12, kursy muzyczne i kursy gimnastyki rytmicznej według metody Dalcroze'a.

Wilno.

Bohuszewiczówna Wanda, ulica Wielka 5, m. 1 współudział w koncertach i lekcje gry skrzypcowej.
Busz Wanda, Zaułek Ś. Jakóba 16 m. 5.
H. Szydłowska, lekcje gry fortepjanowej, Ignatowski zaułek 3, m. 3.
Żukowska Bronisława (Nabiereżnaja 4, m. 12) lekcje gry fortepjanowej.

Żyrardów.

Marja Procner, lekcje gry fortepjan. Przygotowanie na średni kurs konserwatorjum.

Kraków.

Dr. Chybiński Adolf, Długa 4.
Dr. Zdzisław Jachimecki, Grodzka 47.
Dr. Reiss Józef Władysław, Krzyża 5, (harmonja, historja muzyki, przygotowanie do egzaminu państwowego).
Heumann Stanisława (uczennica Lampertiego) lekcje śpiewu, Batorego 18.
Lipski Stanisław, prof., Sebastjana 4.

Lwów.

Skrzydlewski Stanisław, Chorążczyzny 10.
Jarosław Leszczyński, Kurkowa 26.
Henryk Jarecki, nauka partji oper. Ossolińskich 11.
Stanisław Mańkowski, Chodkiewicza 9.
Kasparek Sabina (fortepian) ul. Batorego 36.
Ottawowa Helena (fortepian) ul. Batorego 32.
Wyższa szkoła muzyczna Natalji Szczycińskiej pod art. kierownikiem prof. Lalewicza. Teatralna 1.

Wiedeń.

Wolfsohn Juljusz, pianista, Währinger Gürtel 96.

Poznań.

Panieńska Teresa, Półwiejska 25, lekcje śpiewu solowego.

WARUNKI PRENUMERATY:

W Warszawie, kraju, cesarstwie i zagranicą: rocznie: 3 rb. 60 kop.; półrocznie 2 rb. kwartalnie 1 rb. (W Galicji: rocz. kor. 9, półrocz. 5, kwar. kor. 2.50. Numer pojedyńczy 15 kop. Cena ogłoszeń: 20 kop. za wiersz petitowy.

Prenumeratę przyjmują: w Warszawie i na prowincji — wszystkie księgarnie; w Krakowie księgarnia Piwarskiego i Sp. i biuro dzienników Salomonowej; we Lwowie: księgarnia Połonieckiego; w Poznaniu księgarnia Niemierkiewicza.

W Warszawie oddzielne numery nabywać można w kjoskach i księgarniach.
Redakcja otwarta jest codziennie z wyjątkiem świąt od 12—1 i od 4—6 po pp., Redaktor przyjmuje od 4 — 5 pp.
Adres Redakcji: **Warszawa, Krucza № 7. Telefon Redakcji № 188-75.**